

Н. А. МАСЛЕНКОВА

кандидат филологических наук доцент

Самарский национальный исследовательский университет

имени С.П. Королева,

Россия, Самара

maslenkova@mail.ru

РАССМАТРИВАЯ КАРТИНКИ: ЛАКУНЫ В ПОЭТИКЕ ЛИТЕРАТУРНОГО СЮЖЕТА

Аннотация. Автор сравнивает особенности поэтики сюжета в литературе и кинематографе и выявляет специфику переноса кинематографического материала в литературный.

Ключевые слова: кинематограф и литература, новеллизация, иллюстрации, сюжет.

В XX-м веке возникло много новых видов искусства. Многие из них имеют синтетический характер и вследствие этого – спорный статус относительно своей самостоятельности. Если относительно кинематографа таких сомнений не возникает, то статус комикса, радиотеатра, аудиокниги активно дискутируется. Эту проблему можно разрешить, если увидеть принципиальное отличие в том, что в искусствознании принято называть художественными средствами, или поэтикой художественного явления. В частности, для временных или пространственно-временных видов искусства основой поэтики является сюжет.

Сюжет в искусстве всегда имел конвергентную природу, являясь основой для сближения разных типов художественного текста: миф об Эдипе превращался в трагедию Софокла и далее в театральное действо. Но в последние сто лет такой интенсивности, которой достигает конвергенция разных видов искусств, возникающая при использовании одного и того же сюжета, искусство еще не знало. Не будем касаться различных продолжений и ответвлений сюжета (сиквел, приквел, спин-офф и пр.), достаточно отметить, что сюжет как некий набор событий можно воспринимать в разнообразных формах. Так, например, приключения Человека-Паука, вначале имеющие форму комикса, сейчас существуют как фильмы, мультфильмы и как книги на различных носителях [7]. Сюжет «Бесприданницы» А. Н. Островского известен нам в форме литературного произведения, нескольких кинофильмов, театральных постановок. Переводы сюжета с языка одного вида искусства на язык другого, конечно, не копируют друг друга, так как семиотика кино, театра или литературы специфична и не позволяет создавать точные копии художественных образов друг друга.

Эта проблема давно попала в фокус научных исследований. Ю. Н. Тынянов в небольшой статье «Иллюстрации» (1923) пишет о «специфической выразительности» литературы по сравнению с живописью и музыкой. Автор говорит о «разнородности задач» писателя и художника при разработке одной и той же темы, особенно когда один из них пытается повторить уже созданное другим, например, проиллюстрировать роман. По мнению Тынянова, «всякое же произведение, претендующее на иллюстрацию другого, будет искажением и сужением его» [12, с. 316]. На доминирующую роль литературы указывает также Ю. Боров: «Художественная культура строится на вербальной основе: литература оказывает определяющее (систематизирующее) воздействие на все виды искусства, в ее контексте воспринимаются художественные образы, создаваемые в других искусствах» [2]. Ср.: «Благодаря гибкости и безграничности выразительных возможностей слова литература способна вбирать в себя элементы художественного содержания любого искусства» [4].

Обращает на себя внимание прежде всего оценочность приведенных выше суждений и попытки выстраивать аксиологию видов искусств. «Жестокый роман» Э. Рязанова, с этой точки зрения, искажение исходного текста Островского, а пьеса гораздо «выше», чем фильм, что, конечно, вполне уместно как обыденное суждение зрителя. Однако этот подход не объясняет ни соотношений знаковых систем кинематографа и литературы (как пример, в данном случае), ни способов «перевода» сюжета с языка одного вида искусства на язык другого.

Проблема перевода лежит не в области этики или эстетики, но, прежде всего, является следствием социокультурного опыта человека. И с этой точки зрения, отнюдь не литература будет являться основой семиотической системы. Сначала человек становится зрителем и слушателем, а только потом – читателем. Художественное мышление, как одна из разновидностей специфической работы нашего сознания (психологи бы говорили о мозге, первой и второй сигнальной системе), развивается, опираясь на зрительные и слуховые впечатления. Первый опыт участия в чтении у ребенка происходит именно как процесс слушания и рассматривания картинок, что типологически повторяет освоение устной речи и позже повторится в его овладении письменной речью.

Книга должна быть сделана так, чтобы соответствовать имеющимся возможностям восприятия ребенка и обеспечивать так называемое «опережающее» воздействие. «Хорошо, если книга будет содержать иллюстрации, так как ребенку нужны зрительные образы. Хорошо дать ребенку рассмотреть их перед началом чтения, чтобы стимулировать его любопытство», пишет С. Косенкова [8]. Кроме того, современные детские книги обязательно сопровождаются иллюстрациями. Стандарты, предъявляемые к книгам, предназначенным для детей, включают в себя не просто требования к шрифту, полям,

качеству бумаги, но и к рисункам. ГОСТы имеют вполне физиологические объяснения: «Тщательность проработки рисунка и слащавые мордашки зверей свидетельствуют о том, что книга сделана не профессионалом и предназначена для кошелка бабушек, покупающих эту полиграфическую продукцию. Один только тот факт, что детский глаз по оптическим своим параметрам, по восприятию насыщенности цветов превосходит старческое зрение, говорит о многом. Глаза пожилого человека лучше воспринимают фиолетово-лиловую гамму, тогда как ребенку ближе яркие пятна чистых цветов (цветов, входящих в радуго)» [3]. Одно из важнейших требований к иллюстрации в дошкольной книге – правдоподобие и соответствие тексту, так как «в трех-летнем возрасте дети начинают тщательно за этим следить и очень возмущаются, когда художник позволяет себе вольности» [5].

Опыт показывает, что большинство визуальных образов, сохраняющихся у человека в течение жизни, связано именно с впервые увиденными в фильме кадрами или иллюстрациями в книге (например, внешний облик жар-птицы или хитрой лисы). Но читательский опыт со временем позволяет человеку создавать в воображении образы, не связанные с его реальным жизненным опытом. «Взрослые» художественные книги не обязательно содержат иллюстрации, что не мешает взрослым их рассматривать, если они все-таки есть.

Однако иллюстрации в некоторых новых литературных формах играют очень важную роль. Речь идет прежде всего о так называемых новеллизациях. Термин «новеллизация» был введен Александром Балодом: «Появление кинематографа когда-то вызвало к жизни такое явление, как «экранизация». В наше время все более распространенным явлением становится «новеллизация». Популярные сюжеты и герои кинофильмов, телесериалов и компьютерных игр, образы из рекламных роликов, плакатов и этикеток (или их прототипы) переносятся на страницы романов, выступая в роли своего рода рекламных агентов» [1]. Несмотря на то, что киноман как жанр ориентирован на максимальное подобие своему киноисточнику, он, тем не менее, существенно от него отличается (хотя изначальная цель литературных адаптаций фильмов – максимально повторить свой кинематографический источник). Отличия структурного и содержательного характера, устойчиво возникающие в литературном тексте, могут служить маркерами, различающими специфику знаковых систем разных видов искусства.

Больше всего новеллизация напоминает пересказ фильма «близко к тексту», что делается, вероятно, для того чтобы создать эффект узнавания фильма в его литературной версии. Общий сюжет становится некоей базой для существования связи фильма и литературного текста. Это залог того, что текст будет узнан и опознан как новеллизация конкретного кинофильма, а не как самостоятельное произведение.

В фильме действительность отображается через визуальный ряд, в книге – через номинацию предметов окружающей реальности, перечисление эле-

ментов обстановки помещений. То, что в фильме является фоном кадра, в книге превращается в описание. В фильме «13 превращаются в 30» («13 Going on 30», реж. Г. Виник, 2004) героиня выходит из помещения, зритель видит оживленную нью-йоркскую улицу: небоскребы, дорога, машины, пешеходы, деревья, подъезды, на все это наложен уличный шум, голоса людей, которые создают эффект включенности. Автор романа, пытается воспроизвести содержание кадров через словесные описания: «Выбравшись на улицу, Жанна растерялась... Светило солнце, сигналили такси и люди в деловых костюмах сновали туда-сюда» [11, с. 46].

Характерный пример – отрывок из характеристики одного из персонажей киноромана «7 кабинок» девушки по прозвищу Котенок. Сначала Никита Питерский (имя автора!) приводит описание внешности этой девушки: «Они не дошли до двери буквально двух шагов, как она распахнулась, и в туалет вошла девушка двадцати четырех лет, одетая в балетную пачку черного лебеда» [10].

Описание странно скомпоновано из двух деталей: девушке 24 года (почему именно столько и зачем это нужно определять с такой точностью?), она одета в балетную пачку. Далее в тексте романа эти детали никак не работают ни в сюжете, ни для создания каких-либо черт характера. Это работает в фильме – как контраст с остальными деталями костюма и местом действия, которым является общественный туалет, так как в кадре мы видим их одновременно, а в романе упоминания балетной пачки и туалета разведены.

Вторая тенденция, более характерная для новеллизаций, это вставка в книгу фотокадров из фильма (как правило, в середину книги и на обложку). Но при этом подобные тексты не содержат описаний героев. Характерный пример – новеллизация «Пиратов Карибского моря», в которой нет описания Джека Воробья и других героев. Автор рассчитывает, что читатель «помнит» их внешность, так как текст вышел по горячим следам, почти сразу после премьеры [9].

Стоит отметить, что внешность и личность актера – своеобразная матрица, на которую накладывается художественный образ. Герои фильмов говорят голосами определенных актеров, определяются через их (актеров) внешность, актеры осмысливают данную им роль, вносят в нее что-то свое, заставляют «жить» на экране. Получается своеобразный симбиоз человека и роли, которую он исполняет. А автор киноромана автоматически относит нас именно к этому актерскому произведению. И даже когда автор подробно описывает портрет героя, он на самом деле описывает актера. Вот описание главного героя в романе А. Квари «Хищник 3»: «Он все еще был в прекрасной форме. Вряд ли кто-нибудь дал бы ему больше сорока трех, хотя на деле Датч пересек эту отметку уже десять лет назад. Но его тело все еще оставалось прекрасным телом довольно молодого, пышущего здоровьем человека. Только морщины на лице проявились чуть четче, чем хотелось бы, и немного контра-

стировали с великолепной мускулистой фигурой» [6]. Зрителю, знакомому с первым фильмом «Хищник», достаточно указаний на мускулистость и прекрасную форму, чтобы дорисовать облик исполнителя без всяких фотографий.

Мы видим, что конкретный, репрезентующий массу деталей за короткий промежуток времени, кинематографический образ предлагает, как минимум, несколько вариантов работы с ним: можно подробно описать лицо, можно – одежду, а можно вообще ничего не описывать, так как реципиент уже видел фильм и ему не нужно самому представлять персонажей, при чтении книги он будет вспоминать экранных героев или просматривать кадры из фильма, вложенные в книгу в качестве иллюстрации.

ЛИТЕРАТУРА

1. Балод А. Кризис жанра, Ортега-и-Гассет и роман-андрогин / А.Балод. – URL: <http://www.netslova.ru/balod/ra.html> (дата обращения: 12.09.2016).
2. Боров Ю.Б. Эстетика / Ю.Б.Боров. – М.: Политиздат, 1988. – 496 с.
3. Генераленко Г. Какими должны быть картинки в детской книжке / Г. Генераленко. – URL: <http://masterchild.ru/razvitie-i-rech/1585-kakimi-dolzhen-byt-kartinki-v-detskoj-knizhke.html> (дата обращения: 13.09.2016).
4. Золотарева Л.Р. Взаимодействие изобразительного искусства и литературы / Л. Золотарева. – URL: <http://articlekz.com/article/6406> (дата обращения: 14.09.2016).
5. Какой должна быть книга для ребенка: требования к иллюстрациям детских книг. – URL: <http://rastemvrossii.ru/kakoi-dolzha-byt-kniga-dlya-rebenka-trebovaniya-k-illyustratsiyam-detskikh-knig.html> (дата обращения: 15.09.2016).
6. Квари А. Хищник 3 / А.Квари. – URL: <http://www.fenzin.org/book/2160> (дата обращения: 16.09.2016).
7. Клейд Н. Последняя охота Крейвена / Н.Клейд. – URL: http://loveread.ec/read_book.php?id=54530&p=1 (дата обращения: 17.09.2016).
8. Косенкова С.Н. Какой должна быть детская книга для детей? Методическая разработка / С.Н.Косенкова. – URL: <http://nsportal.ru/detskiy-sad/raznoe/2015/09/14/kakoy-dolzha-byt-detskaya-kniga-dlya-detey> (дата обращения: 18.09.2016).
9. Пираты Карибского моря. Проклятие «Черной жемчужины». Сундук мертвеца / пер.с.англ. И.Рычиной. – М.: Эгмонт Россия Лтд., 2007 – 256 с.
10. Питерский Н. 7 кабинок / Н.Питерский. – URL: <http://mreadz.com/read-68196> (дата обращения: 19.09.2016).
11. Робертс К. 13 превращаются в 30 / К.Робертс / пер.с.англ.. – М.: Амфора, 2004. – 208 с.

12. Тынянов Ю.Н. Иллюстрации / Ю.Тынянов // Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. – М., 1977. – С. 310–318.

В. А. НИКОЛАЕВА

старший преподаватель

Набережночелнинский институт Казанского (Приволжского)

федерального университета,

Россия, Набережные Челны

valentinka.n@mail.ru

ВИЗУАЛЬНОЕ НАЧАЛО В ПОЭЗИИ 1920-Х ГОДОВ

Аннотация. В статье рассматривается развитие визуализации в поэзии 1920-х гг. на примере поэм и стихотворений литературного объединения ЛЕФ. Раскрывается связь этого процесса со становлением литературной кинематографичности. Выявляются приемы и функции визуального начала в поэзии данного десятилетия.

Ключевые слова: русская поэзия 1920-х гг., визуализация, литературная кинематографичность, ЛЕФ.

Взаимодействие разных видов искусства – характерная особенность культуры начала XX века. Поэты, художники, музыканты стремились сделать произведения более выразительными, многогранными, найти новые способы изображения окружающего мира или даже пути преобразования, пересоздания действительности с помощью синтетических экспериментов. Это приводит к возникновению целого ряда приемов, жанров. Например, в художественной словесности появляются «литературная симфония», «акварель», «лирическая фильма» и т.д. В 1920-е гг. эта тенденция по-прежнему сохраняет актуальность. К этому времени относится становление нового вида искусства – кинематографа.

На протяжении двух десятилетий кино вызывало противоречивые чувства у современников. Оно часто воспринималось как развлечение, городской балаган. Синтетический по сути, кинематограф первоначально ориентировался на литературу, театр, живопись и только к 1920-м годам окончательно оформился как самостоятельный вид искусства со своим языком и спецификой. В этот период закрепляется представление о том, что и кино может оказывать влияние на другие художественные сферы. В «Словарь литературных терминов» 1925 года включается новое понятие – «кино-литература». По мнению авторов издания, сближению литературы и кинематографа способствовал «общий динамический характер современного искусства» [2], и взаи-